
DESPUES DE ARGUEDAS

la historiografía y el problema de "la novela andina"

William Rowe

PROPONGO UN ENSAMBLAJE de textos -una confrontación provocadora de algunos textos- más que un comentario. Por eso se ha limitado en lo posible todo lo que correspondería a una descripción. El análisis que se ofrece está mayormente en las yuxtaposiciones mismas. Primero, sin embargo, habría que comenzar con un preámbulo para situar los materiales.

Pasar de la historiografía meramente criolla hacia lo que podría ser una imagen total del Perú (reconocible por todos) ha sido una de las preocupaciones de los historiadores peruanos del siglo XX. «El sueño de la totalidad imaginaria del Perú» es el nombre que Guillermo Nugent da a esta preocupación; su libro se titula *El laberinto de la choledad*¹. El intento conlleva una serie de problemas. Entre ellos están la estructuración del relato his-

¹ Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1992. Nugent encuentra el lugar de producción de este sueño en «el universo paralelo» de la historiografía oficial. Sin embargo, se deja atrapar él mismo por la unidad reduccionista de imaginarios (andinos y criollos).

WILLIAM ROWE

tórico, la composición -o ensamblaje- de los materiales y, además, la definición de esos materiales. Vale decir, ¿cuáles serían los materiales y los métodos de una historiografía que intentara abarcar la multiplicidad socio-cultural del país?

En el siglo XVII hubo dos intentos muy importantes de armar una visión andina de la historia del territorio: las obras del inca Garcilaso de la Vega y de Guamán Poma de Ayala buscan una forma de escritura adecuada a un acontecer en el que intervienen diferentes lenguas y culturas. No me voy a demorar en hablar de sus textos, sólo quisiera mencionar el problema de la voz. Los dos tuvieron que luchar contra la dificultad de ser oídos: de encontrar -de interpelar- interlocutores capaces de recibir una materia atravesada por una multitud de voces -de lenguajes sociales- que no entraban en la concepción occidental del discurso legítimo. Esta problemática vuelve a darse en el siglo XIX en la obra de José María Arguedas. Arguedas lleva a su punto máximo en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el ensamblaje de una gama de voces que corresponden a diferentes sectores étnico-sociales.

1. SOÑAR LA HISTORIA

Me referiré a algunos aspectos de la novela y la historiografía en las dos décadas después de la muerte de Arguedas (1969). Si coloco la literatura y la historiografía en un mismo plano es porque los problemas de la narración y la escritura pasan por ambas. Consideremos el caso del historiador Alberto Flores Galindo. Su libro, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* (1986), es una de las contribuciones más importantes de los últimos años a la reflexión sobre la historiografía en el Perú. Emplea varios métodos novedosos, entre ellos el análisis de los sueños. Recopila los sueños de Gabriel Aguilar, autor de una conspiración en Cusco contra los españoles a fines

DESPUES DE ARGUEDAS

de la época colonial. Aguilar fue hijo de padre peninsular y madre nacida en América, es decir, un criollo. Llevaba el mismo nombre de pila que el del líder de la Gran Rebelión de 1780, Túpac Amaru II. La conspiración, que sólo abarcaba a un pequeño grupo de personas, fue frustrada, y Aguilar ejecutado en 1805. En el primero de los sueños que fueron relatados a los jueces -en este caso por el conspirador Ubalde (los conspiradores se contaban sus sueños entre sí)- sueña (más bien, relata que soñó) Aguilar que, siendo niño, «fue conducido (...) al baptisterio en una iglesia de su lugar, en donde, notando la extraordinaria claridad de aquella pieza, olores y compostura, consideró iba a celebrarse algún solemne bautismo de algunos de los principales de su ciudad, que es Huánuco, y que, con el propósito de hallarse en aquella sagrada función, se retiró a uno de los rincones de la pieza». Sin embargo, este comportamiento humilde resulta inapropiado: el que se va a bautizar es Gabriel mismo y el oficiante nadie menos que Jesucristo, que escribe el nombre (de) Gabriel en el libro de los escogidos², que es el libro, todavía no existente, de la historia del Perú. Y se puede decir que la escena del sueño es la escenificación de la historia (para relatarla habría que ser digno de hacerla). Sólo que soñar un relato y relatar un sueño no son consistentes entre sí³.

Flores, comenta que el bautismo significa «poner nombre a alguien, fundar una identidad», y que la escenificación que crea Aguilar -Jesucristo le dice «hijo»- equivale a la supresión de sus anteriores progenitores⁴: «hacer una revolución en 1805, es un medio social compues-

² Alberto Flores Galindo, pp. 183-184.

³ En el cuento de Borges, «Guayaquil», el historiador criollo desea que él mismo sea el que enuncia la historia y que a la vez su nombre figure dentro del relato. Su rival judío aprovecha la consistencia de estos deseos para confundirlo. Porque la historia es relato (historia) y acontecimiento, evento e interpretación en unidad imaginaria.

⁴ Flores Galindo, p. 186.

WILLIAM ROWE

to por mestizos y criollos (...), implicaba eliminar a los padres: suprimir a los españoles, matar a los blancos⁵». Se podría añadir que, precisamente por ello, la idea de la nación entraba a la discursividad mediante los sueños. En cuanto al contenido bíblico de éstos, comenta Flores que los conspiradores «no ignoraban a la ilustración pero la mantienen en un lugar secundario»⁶. Aquí nos topamos con una de las escenas privilegiadas de la historia cultural de la República.

¿Por qué leer los sueños? «Los sueños nos sirven como vía de acercamiento a una sociedad: verla por dentro, desde la manera peculiar cómo sus actores viven los problemas»⁷. A Flores le sirven los sueños para la búsqueda del imaginario social: más precisamente de este imaginario social que no se incluye en el relato historiográfico que ha prevalecido en la época republicana hasta entonces. Y, en este sentido, su libro se ocupa del lugar duradero, desde el siglo XVI hasta el XX, que ha ocupado una memoria andina, centrada en la imagen del Inca, en la historia nacional.

Pero los sueños y el acontecimiento no son lo mismo -ni en la conspiración de Aguilar ni en la narración de ella por parte de Flores Galindo-. Una joven historiadora -y poetisa- peruana, Magdalena Chocano, ha utilizado la palabra *ucronía* para referirse a la tendencia entre los historiadores peruanos a «pensar la historia como pudo haber sido y no fue»⁸. Y ella rastrea las múltiples ocasiones en que Jorge Basadre, el historiador más importante de la época republicana, se deja dominar por «lo que hubiera sido si», por ejemplo, en el siglo XIX hubiera existido un caudillo capaz de impedir el derroche de las opor-

⁵ Ibid. p. 189.

⁶ Ibid. p. 173.

⁷ Ibid. p. 179.

⁸ Magdalena Chocano, «Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana», *Márgenes*, I, 2 (1987), p. 45.

DESPUES DE ARGUEDAS

tunidades perdidas. Los sueños pasan por un lado, el acontecer por otro.

Buena parte de la carga de la ucronía tiene que ver con la añoranza épica. Ese anhelo de un discurso épico ha sido un rasgo recurrente de la historiografía peruana. Se relaciona con un imaginario político que atraviesa tanto la izquierda como la derecha⁹. Las siguientes palabras pertenecen a un discurso del historiador y vocero de la derecha fascista, José de la Riva Agüero: «La patria es por esencia continuidad», continuidad monumental cuyos sujetos se definen así: «se realiza en nuestra conciencia el sublime drama, fin y secreto de la creación entera, la lid del mal y del bien»¹⁰. Cronológicamente, esta afirmación fue hecha en la década del 30, como también la que sigue, que es de Víctor Raúl Haya de la Torre, líder del Apra, partido de izquierda populista: «¿Cómo no hemos de crear algo grande, si todos sentimos sobre nuestras espaldas la cruz que ha de redimir el Perú de sus pasados?»¹¹

La ucronía, busca de la monumentalidad, la garantía de que el sufrimiento tiene un sentido trascendente, todas estas lecturas del transcurrir circulan por la poesía de César Vallejo y se encuentran emplazadas. Por ejemplo, el poema «Telúrica y magnética» (escrito entre 1931 y 1937) puede leerse como escenificación reflexiva de una

⁹ Existe una cierta simetría revertida, por ejemplo, entre los siguientes versos de José Santos Chocano, del poema «Los caballos de los conquistadores», publicado a principios del siglo XX («¡Los caballos eran fuertes! / ¡Los caballos eran ágiles! / Se diría una epopeya / de caballos singulares») y estos otros del poema «Historia del Perú», publicado por Washington Delgado en la década del 60 («No hay un pasado / sino una multitud / de muertos. / No hay incas ni virreyes / ni grandes capitanes / sino un ciento / de amarillos papeles / y un poquito de tierra»).

¹⁰ José Ignacio López Soria, *El pensamiento fascista*, Lima, Mosca Azul, 1981, pp. 66-43.

¹¹ Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República aristocrática*, Lima, Ed. Rikchay, s/f, p. 202.

WILLIAM ROWE

épica sin gesta. Mientras el indigenismo le ofrece símbolos extraídos de una arqueología del territorio, Vallejo crea simultáneamente una distancia: el poema consiste en nominaciones monumentales sin verbos; allí se registra la dificultad de encontrar un lugar, una práctica actual, desde donde relatar las continuidades de la presencia indígena en el Perú.

¡Lluvia a base del mediodía
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta en tres su trino!
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan...!

Con estos versos finales, el texto introduce una distancia -insalvable- entre el hablar del poema y el hablante / identidad ideal / soñada que escenifica. Es decir, el poema escenifica un lugar de enunciación imposible¹².

2. ENCUMBRAMIENTO Y SEPULTURA

En el cuento «La joven que subió al cielo», del narrador cusqueño Luis Nieto Degregori, publicado en 1988, es el partido Sendero Luminoso quien se encarga del discurso épico. La joven del título, estudiante de la ciudad de Ayacucho, se enamora de un joven limeño, militante del

¹² Ver la discusión del lugar de enunciación en la historiografía peruana en William Rowe, «El primer Arguedas y el teatro de la memoria andina», *Memorias del 2do Congreso de JALLA* (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana), Tucumán, 1995 (en prensa).

DESPUES DE ARGUEDAS

partido. Ella pide permiso a la jefatura local del partido para pasar unas semanas junto a su pareja, Pedro, en las alturas, zona de salvaguardia y desplazamiento de los cuadros. El partido accede y ella tiene que emprender de noche unas caminatas larguísimas para llegar al lugar. En un momento le dice a Pedro:

«¡Ya no puedo más! ¡No puedo (...)!
¡Sí puedes! ¡Olvídate que estás caminando! ¡Piensa en otra cosa!
¡Ya lo he intentado! ¡He estado pensando hasta en películas, hasta en «La novicia rebelde» para darme fuerzas, pero no puedo!
¿Para qué dijo eso? Pedro se puso furioso y empezó a gritarle que era una estúpida, una pequeñoburguesa que sólo pensaba en tonterías, una hijita de mamá, una niñita mimada. «Tienes que pensar en el pueblo, en la causa. Pensar en que conquistar las alturas no va a dar el poder, la gloria, el triunfo»¹³.

El sonido de la zeta escenifica la forma de hablar -exagerada por fines cómicos- de los limeños.

Sin embargo, los jóvenes llegan, finalmente, a las alturas y ella

«alzó la vista al cielo y se le antojó tan próximo que le pareció que bastaba con estirar una mano, empujándose un poco, para descolgar una de esas estrellas que todavía no querían despedirse hasta la noche siguiente. Las estrellas, sus hermanas (...).
¡Nunca se imaginó que se encontraría tan cerca de ellas!

¹³ Luis Nieto Degregori, *Con los ojos para siempre abiertos*, Lima, El Zorro de Abajo Ed., 1990, p. 127.

WILLIAM ROWE

-Tienes que hacer el primer turno de guardia- la sacó (una voz) de su ensoñación».

El soñar, en este caso, echa mano de un relato andino traducido por José María Arguedas con el título «El joven que subió al cielo». El texto de Arguedas comienza así:

«Había una vez un matrimonio que tenía un solo hijo. El hombre sembró la más hermosa papa en una tierra que estaba lejos de la casa que habitaban. En esas tierras la papa crecía lozana. Sólo él poseía esa excelsa clase de semilla. Empero, todas las noches, los ladrones arrancaban las matas de este sembrado, y robaban los hermosos frutos»¹⁴.

El padre envía al joven a las alturas -lugar ecológicamente apropiado para este cultivo- a que cuide el sembrado. Las dos primeras noches le vence el sueño. Cuando se despierta, descubre que los ladrones se han llevado las papas. La tercera noche:

«El joven volvió a la tarea. Desde el instante en que llegó a la orilla del sembrado estuvo mirando el campo, inmóvil y atento. Esa noche la luna era brillante. Hasta la alborada estuvo contemplando los contornos del papal; así, mientras veía, le temblaron los ojos, y se adormiló unos instantes. En esa ráfaga de sueño que tuvo, mientras pestañeaba el mozo, una multitud de hermosísimas jóvenes, princesas y niñas blancas, poblaron el sembrado. Sus rostros eran como flores, sus cabelleras brillaban como el oro; eran mujeres vestidas de plata. Todas juntas, muy de prisa, se dedicaron a escarbar

¹⁴ José María Arguedas, *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Lima, Ed. Huscarán, 1949, p. 105.

DESPUES DE ARGUEDAS

las papas. Tomando la apariencia de princesas, eran las estrellas que bajaron del altísimo cielo».

Llamar «princesas» a estas figuras femeninas, obviamente, produce un efecto de folklorización: vale decir, establece un tipo determinado de lectura.

La joven del cuento de Nieto, antes de subir a las alturas, representa a una estrella en una actuación teatral, organizada por la universidad donde estudia, que se basa en el relato traducido por Arguedas. Presentado como folklore, este relato oral andino suministra escenas imaginarias capaces de viajar de una «cultura» a otra. Por ejemplo, el sueño deja de representar la invasión de la persona por otro mundo sobrenatural, simbolizado por el pestañeo¹⁵. Esta forma de lectura del relato de la «otra» cultura, propongo, es típica de situaciones de diglosia cultural¹⁶. Suprime la heteroglosia, cuando ésta se entiende por la palabra del otro (otro hablar), que nos remite a lo que no está en la enunciación si la consideramos expresión de un sujeto único. Además, la lectura desde la otra cultura (moderna en lugar de «pre»-moderna) apropia -por ejemplo, al añadir un título que enmarca el relato- la confianza en la enunciación colectiva («mítica») para otros fines, por ejemplo, para la construcción de un inconsciente moderno¹⁷.

¹⁵ Rosaleen Howard-Malverde nos ha informado que, entre la población quechuhablante de Huánuco, el pestañeo puede significar el paso de un mundo a otro. El mismo campo semántico parecería estar involucrado en la famosa «Elegía a la muerte de Atawalpa». Ver Edmundo Bendezú Aybar, *Literatura quechua*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 125.

¹⁶ Ver Martín Lienhard, «Sociedades heterogéneas y diglosia cultural en América Latina», en Birgit Scharlau (comp.), *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grezwege Zwischen Moderne und Post-moderne*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

¹⁷ Como queda demostrado en *La interpretación de los sueños* de Freud y en los numerosos obras de Jung acerca de la mitolo-

WILLIAM ROWE

El sueño de la joven, en este relato de Nieto, permite una soldadura invisible de deseos y valores. Sin embargo, los sueños son interrumpidos por voces que hablan de y desde diferencias del habla que son diferencias étnico-sociales, que son lo que la historiografía peruana encuentra como obstáculo recurrente. La protagonista ha querido juntarse con su pareja para tener un hijo de él: «Cuando llegaron al río, José dio la orden de bañarse y todos, hombres y mujeres (...) se metieron desnudos al agua». Cuando salen del agua y están vistiéndose, Daniela

«le dijo (...) que estaba dispuesta a tener un hijo. -¡Estáz avanzando, estáz avanzando!, se limitó a comentar Pedro y, sin darle un beso, sin siquiera tocarla, siguió vistiéndose»¹⁸.

En otro cuento de Nieto, «Harta cerveza y harta bala», se produce otra vez el resquicio entre deseo e intereses sociales: en este caso se trata de un joven que no puede conciliar su amor por una muchacha que sale con los sinchis (miembros de las fuerzas contrainsurgentes) con el comportamiento extremadamente autoritario de éstos.

Si el cronotopo -la incrustación verbal del espacio en el tiempo y viceversa-, tal como lo define Bakhtin (que añade que todo lenguaje es cronotópico)¹⁹, es el sitio en que se anudan y desanudan los nudos del relato, la épica, por su parte, depende de un lugar estable de acumulación de la memoria. En la época de la violencia en el Perú se fragmentaron las memorias locales. La población

gía, este paso desterritorializa los relatos «pre»-modernos, haciendo posible un «inconsciente colectivo» en el que los tiempo-espacios puntuales se borran de las imágenes y los símbolos.

¹⁸ Nieto, p. 118.

¹⁹ M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 250-251.

DESPUES DE ARGUEDAS

campesina afectada muchas veces no disponía de la posibilidad de hilvanar los acontecimientos.

En el relato de Nieto, las experiencias se acumulan sin modificación del sujeto. Algo semejante ocurre en la novela breve de Julio Ortega, *Adiós, Ayacucho*. En este caso, el sujeto es un muerto:

«Vine a Lima a recobrar mi cadáver.

Así comenzaría mi discurso cuando llegase a Lima, pero ahora sólo empezaba a salir de la fosa donde me habían arrojado luego de quemarme y mutilarme, dejándome muerto y sin la mitad de mis huesos, que se llevaron a Lima»²⁰.

En el viaje en camión desde la sierra a Lima, se encuentra el cadáver hablante con «un estudiante de antropología, limeño, blanquito y criollo (...). Me miró escudriñadoramente (...) como si yo fuese el primer bicho raro que él encontraba. Era, por cierto, un antropólogo de mucho porvenir». Más tarde añade: «Este fue el primero de los compañeros ocasionales de mi peregrinaje a Lima que quisieron enterrarme siguiendo un poderoso instinto urbano y académico (...). Es verdad que los limeños tienen algo de enterradores y, en el mejor de los casos, de pulcros agentes de pompas fúnebres»²¹. Lima, emplazamiento físico de la mirada historiográfica nacional, se figura como lugar de almacenamiento (cementerio)²² de lo que va a ser escrito como la historia, que, desde luego, no es lo mismo que la memoria.

El hecho de que la posibilidad de relatar la historia pasa por el entierro de los muertos se escenifica en

²⁰ Julio Ortega, *Adiós, Ayacucho*, Lima, Mosca Azul, 1986, p. 9.

²¹ Ortega, pp. 16-17.

²² *Cementerio general* es el título de un poemario de Tulio Mora (Lima, Lluvia Editores, 1994), que busca construir un espacio en el que puedan escucharse las voces de los actores de la historia peruana.

WILLIAM ROWE

la obra de varios escritores latinoamericanos, más notoriamente en la de Juan Rulfo. Se puede especular que se trata de una respuesta a la discontinuidad entre las diferentes temporalizaciones; en el caso de Rulfo, entre el relato nacional popular priista y las vivencias regionales. A propósito de *Canto general* y, por extensión, de todo intento de construir una épica moderna, ha dicho Raúl Zurita:

«tal vez la misión de la literatura en estos países, si es que tiene alguna, deba ser darle, en nombre de la sociedad, sepultura a todos aquellos cuerpos que en esta historia no han terminado de morir y que por eso no han terminado de vivir sus vidas. Es decir, fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho. Todos ellos penan permanentemente en el eje de la lengua»²³.

El cuerpo físico no deja en paz al cuerpo discursivo. La suerte de éste, a su vez, no puede separarse del Estado, como tampoco puede la suerte del primero. El protagonista de Ortega se dirige al presidente de la República: «¡Oyeme, Belaúnde! (...). Devuélveme mi cuerpo. ¿Dónde han escondido mis huesecitos?» Y más tarde arma un discurso:

«Claro que en este país uno se muere rápidamente, sin más, lo que revela la suerte de la víctima y la convicción del victimario. La verdadera historia nacional sería este cuento de las variaciones en la matanza en los mataderos de turno. Cada esti-

²³ Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1990, pp. 230-231.

DESPUES DE ARGUEDAS

lo de matar señalaría una época, cada muerte ilustre (Atahualpa, Túpac Amaru, José Olaya, Alfonso Ugarte, Atusparia, y tantos otros), pero también cada muerto anónimo, da cuenta de su cuerpo condenado y torturado, y, en estos tiempos de guerra sucia, desaparecido después de despedazado. Este cementerio nacional es un velar sin término, un luto del alma, como creo que dice el vals, un panteón con aeropuerto»²⁴.

3. LA «NOVELA ANDINA»

Las posibilidades de la «novela andina» han sido modificadas por la época de la violencia: me refiero no sólo a la destrucción de pueblos y memorias sino a las migraciones masivas de la población. Digo «La novela andina», pero en verdad se trata de una entidad que no existe. Más que los escritores, son los críticos y los historiadores, sociólogos y etnógrafos, quienes se han encargado de imaginarla. Es una entidad anhelada pero no existente.

En otro cuento de Luis Nieto, el protagonista -él mismo, un escritor- reflexiona sobre una conferencia que ha oído en Lima: «Se equivocaba, pues, el conferencista al suponer que Arguedas abría una fase prometedora para la literatura andina. Al revés, Arguedas cerraba una etapa, era el último canto, quizás por eso más grande y más trágico, de un mundo que dejaba de existir²⁵».

Lituma en los Andes, la novela de Vargas Llosa -que el autor llamó su «novela andina»-, intenta encarnar esa entidad anhelada. Para hacerlo, echa mano de materiales recogidos por etnógrafos, sobre todo con relación a la figura del *pisthaku* -degollador imaginario de seres hu-

²⁴ Ortega, p. 15.

²⁵ Nieto, p. 83.

WILLIAM ROWE

manos-, figura que Vargas Llosa utiliza para representar el imaginario andino. Pero, al igual que toda la parte andina de la novela, el *pisthaku* es leído sin espesor temporal o heteroglósico, como enunciado simple. Porque lo que muestran los relatos de los informantes del etnógrafo Juan Ansión (quien se convierte en personaje paródico en la novela) es que se trata de una sedimentación de relaciones sociales coloniales, en la que se mezclan una multitud de voces. Citemos como ejemplo el relato de una informante que relaciona esta figura con la primera modernidad y los costos sociales de la modernización y, a la vez, sitúa frente a una geografía puntual:

«Sí, sé de los famosos pistacos.

En el gobierno del Presidente Prado, estos hombres eran pagados por el gobierno (...). Allá en ese cerro Cuchihuaycco y al frente, Cutupaita (...) subida de Watatas, están esos lugares donde vivían los pistacos. (Después de descuartizar a sus víctimas) recogían (el aceite humano) en grandes vasijas para luego llevar(lo) al gobierno y ellos exportaban al extranjero en buenos precios. En estos tiempos estaban surgiendo las grandes máquinas en los países adelantados y mejor funcionaban con el aceite humano»²⁶.

La novela de Vargas Llosa secuestra esta información y la lee como «supersticiones» que explican la violencia. Así dice Lituma, el protagonista, cuya forma de hablar (costeña) enmarca la narración: «Se explica porque todos los serruchos son unos supersticiosos que creen en diablos, pisthacos y mukis»²⁷, opinión que se confirma en

²⁶ Juan Ansión, *Desde el rincón de los muertos: el pensamiento mítico en Ayacucho*, Lima, GREDES, 1987, p. 174. Ver Juan Ansión (comp.), *Pistacos: de verdugos a sacaojos*, Lima, Tarea, 1989.

²⁷ Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 145. Pueden compararse las siguientes páginas: 68, 104, 182, 203.

DESPUES DE ARGUEDAS

la selección de materiales narrados. Se podría decir que esta novela es una mala etnografía, que representa un neoindigenismo conservador, o paródico, o las dos cosas. Pero más importante es lo que sintomatiza: el secuestro de una voz para relatar un imaginario, es decir, para presentarlo como explicación y así conseguir el lugar de enunciación y el poder discursivo deseados.

Terminaremos con otra escenificación del lugar de enunciación. Se trata de una canción mestiza de un compositor ayacuchano, Carlos Falconí, compuesta durante «la década de la violencia»²⁸:

«¿Es canción mi canción?
¿Son lágrimas mis lágrimas?
Cuando los ojos de los niños
se llenan de odio
¿Es canción mi canción?
¿Son lágrimas mis lágrimas?»²⁹

Se hubiera podido terminar allí, con esta escenificación de la relación entre la socialidad y las posibilidades del decir. Pero, ya que siempre se retorna al «presente», si es que en realidad se lo deja, tal vez mejor hacerlo con un resumen. No hay referencia a un fenómeno, sino a las relaciones entre diferentes prácticas textuales que se van cambiando con el tiempo. Estas relaciones

²⁸ Ver Nelson Manrique, «La década de la violencia», en *Márgenes*, III, 5-6 (1989), pp. 137-182.

²⁹ Rodrigo, Edwin y Luis Montoya, *La sangre de los cerros: urqkunapa yawarnin (Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú)*, Lima, CEPES, 1987, p. 649. Grabado en Manuelcha Prado y Carlos Falconí, *Testimonio ayacuchano*, Lima, Ed. Saywa (cassette). La traducción ha sido modificada por nosotros. Hay una discusión más amplia de la obra de Falconí en William Rowe y Janett Vengoa Zúñiga, «Migración y violencia: las trazas de la memoria en la canción poética y ayacuchana de los últimos años», *Actas del Congreso Culturas Marginadas y Procesos de Modernización en América Latina*, Ascona, 1995 (en prensa).

WILLIAM ROWE

se encuentran permeadas por los desplazamientos de fuerzas y símbolos que son el objeto del deseo de la persona que quiere hacer una historia.